

紙資料を修復すること

増 田 勝 彦

(昭和女子大学大学院生活機構研究科教授)

はじめに

私の今日の話は「紙資料を修復すること」というものです。そもそもここで話をするように依頼を受けたのは、文化財保存修復学会の学会誌の記念誌に「紙文化財修復の近年の発展」という原稿を書いたところ、その内容がこちらの方の興味を大変そそったことがきっかけです。今日もその話を中心にして、私が表具師をしていた時代から培ってきた感情、そういう思いを込めた話をさせていただこうと思います。

今日の一番のキーワードは「和紙が好きだ」、この言葉に尽きます。そのほかの理論は、これを補強するためにヨーロッパの考え方を利用していると思っていただいたほうが良いと思います。私は理論的な人間というよりも情緒的なほうが強いものですから。

紙文化財修復の近年の発展

まずは紙文化財修復の近年の発展というところからです。修復前史です。修復前史として、私が以前携わっていたような表具の技術を基本とした和紙文書資料の修復というのは、仕立てる技術から発達したということを申し述べます。

私が大変感激したものに京都国立博物館が持っている如拙という人が描いた王羲之書扇図という掛け軸がございます。それは掛け軸ですが、本紙は団扇の形をしています。もともとは扇子だったといえます。室町時代に師匠が使っていた扇子をいただいて、それは大変貴重なものなので掛け軸に直したということが端の方に書いてあります。ですから、扇子だったものを掛け軸にする、つまり装丁をやり変えるということが、このころにはすでに行われていたということになります。

どうして仕立て変えるということをもまず先に持ってきたかという、仕立て変えるために

は古い、ある程度時代が経ったものをできるだけ傷めずに取り扱う技術が必要なわけです。そこには修復の技術に通じる技術があります。表具師の技術として新しいものを新しい装丁に仕立てるというだけではなくて、古いものを別の装丁に仕立て変える、手紙を巻物にする、扇子を扇面の屏風に張り付ける。あるいは巻物だったものを一部分断簡にして掛け軸にするなどということを通して、いろいろ巧拙はありますが、近代の修復技術に通じる基本的なところができてきたのだろうことを話しました。

その次に、そういう「仕立てる技術」あるいは「仕立て変える技術」から「修復技術」へ、つまり、主に戦後、修復に対する西洋的な考え方が、日本の表具の技術にどうやって入ってきたかというところをお話しします。その一番顕著な例として、個人の工房ですが、岡岩太郎さんという方がいらっしゃいます。代々お父さんの名前をいただきまして、岩太郎さんといっています。先代の岩太郎さんが京都にお住まいでしたから、欧米からいろいろな学生さんが来ました。その中に美術史だけではなく、美術品を保存修復することについても見識を持った学生や人が来られました。そこに刺激を受けて日本の表具技術も単に仕立屋さんあるいは仕立て直し屋さん、あるいは改装屋さんから脱皮して、文化財の保存修復の技術者になるべきだということで活躍し、苦勞をされました。

次は、修復に関連する技術に見える考え方の変化を掲げました。文化庁やその他の文書の中から、文書などを中心とした修復に関する記述を取り上げました。当初は壊れていたらきちっとしたところを出して、生半可な修理ではなくてちゃんと修理をなささいという話から始まります。戦後出た本ですけれども、そういうところから始まっております。あるいは簡単なものは素人でもできるのだから、表具屋さんからこれを教わって、なんていうことが書いてあります。一番顕著なのは1974年に柏書房から出た『文献資料調査の実務 地方史マニュアル』です。そこには、破損したものや虫食いがひどいもの、汚れが多いものなどは補修、修補しておく必要があるということが書いてあります。いきなり「必要がある」とあるので

その一番のポイントは、「修復をしておく」です。必要があつて研究者が見たいから修復するというのではなくて、修理しておくんだよという態度です。それと、一般的なこととしては冊子の綴じ直しとか補充とか、あるいは表紙の補充とか、虫食いのひどいものなどや簡単な裏打ち法を表具屋さんから教われば、刷毛、糊、和紙さえ購入すれば全くの素人でも容易にできるというような技術的な問題だけが記述してあります。文化財の修復、文書を文化財としてどうやってこれから自分たちの研究対象として扱っていくのかというところの出發

点が、やはり壊れたものを直しておく、簡単なものは表具屋さんから技術さえ教われれば直せますよという、ある意味、歴史家の考え方の象徴だと思いました。

その後、1988年ごろになりますと修補以前に予防措置が必要なのだということが言われるようになりました。そうすると全くの素人という司書の方などは、する仕事が変わってまいります。煤払い、料紙の折れを直す、糊差し程度。少なくなりましたね。簡単な裏打ちは表具屋さんから教われればできるんですよと言ったのから、煤払いしなさい、埃を払いなさい、折り目は直しなさい、糊差し程度に収めなさい、と言って、それを予防措置という位置づけをしているわけです。壊れたら直すというところから、予防措置をするという方向へ考え方が変わってきた様子が読み取れると思います。

さらに「修補とは資料に対して人為的な加工を施すことだ」と書いてあります。すでにここでは修理はすべていいことだよ、とは言っていない。修理というのは、資料に対しての何らかの変化を与えているのだ、ということを歴史家の方がだんだん言うようになってきた。それが1980年代の後半です。ですから、このような文言にもなっています。「修補の冒頭にこのことを指摘するのは補修加工が資料を大切に扱う証のように誤解されることがある」修補をすることが大切なものだという、誤解されてきていた節がある。実はそうではないのです。修補の基本前提としては、補修をせずに保存できれば、そのほうが最良の方法であります。

2番目には、補修自体が資料を汚染する原因とならないことをきちんと守りましょう。3番はいつでも補修以前の状態に戻せるようにしましょう。これはヨーロッパの文化財保存、美術品保存の基本を教わった人は聞いたことがある言葉です。実際、この前、1979年に国際図書館連盟から発行されたIFLAの資料保存の原則が、1987年になって、ここにいらっしゃる安江さんなどの協力で翻訳本が出ました。それに今言った原則が書いてあります。そういう出版物が出るころに、やはり修補ということについて、あるいは修復、修理について考えるということが出てきたということだと思います。

もう一つ日本には文化財の指定制度というのがありまして、重要文化財、国宝という指定があります。重要文化財や国宝に指定された歴史的絵画や歴史的文書を修復するために、工房が何軒か集まって、国宝修理装こう師連盟という組織を作っております。その組織は、文化財を保存するのに重要な技術を持った団体として文化庁に認定されており、毎年研修会を開いています。自分たちがいろいろな勉強をしましょうということですが、そこに呼ばれた文化庁美術学芸課の人が次のように言っていました。「文化財の公開・活用へ

の対応のための修理でなく、保存のための修理を行わなければなりません。これに反して行われがちな修理は、修理後の公開・活用による損傷を見越して事前に過剰な補強や過剰な修理をすることです。」まずとにかく修理しておきましょうという段階から、修理、修復というのはこういうことを考えなくてはいけませんという、図書館関係と大変よく似た三原則が取り入れられています。その言葉をのせた研修会報告が出たのは2004年です。ちょうど、できるだけ公開・活用ということが叫ばれた時代です。文化財は死蔵するべきではなくて、活用されなければいけない。死蔵された、倉庫に閉じられたまま誰も見られない文化財は無いに等しいなどという表現も出てきました。

今でもそれが叫ばれているのですが、そうすると反対に公開・活用ということを取り違えて、どんな条件でも明るいところで大勢の人がいつでも見られる、それに耐え得るようなことをするのが修理だと誤解しかねないことが出てきました。それに対する警鐘として、公開・活用のための修理ではなくて、基本的には保存だということをこの人は言っているのだと思いました。

私はこの話の一番最後に、それは別に矛盾したことではなくて、保存も活用も一緒のことだということをお話したいと思います。

その次には「国宝修理装こう師連盟の研修会に見る修復技術」という章を入れました。先ほど申し上げた団体が毎年開いている研修の中身は、文化庁の技官のような外部からの講師の講演のほかに、それぞれ若い会員が独自のテーマを立てて勉強し、そのために団体としてはその人に対して研究費用を負担するというようなことで、毎年発表しております。その発表を見てみますと、基本的には古文書の修理における復元補修紙の作成とか石州和紙の原料処理、紙漉きまでの工程、手漉き和紙の実践、和紙の質感が産地により異なるその要因を探る、生漉きの紙でどこまで本紙の色に近づけることができるか、補修紙製作時における材料、工程の違いによる差異の考察とか、古文書修復というのがもともとの装丁を尊重するということを徹底するためにいろいろな細かい技術が、研究テーマとして取り上げられているということがわかりました。

ただ、この中では大量の文書群に対して、段階的保存、保存体制としてどういうふうにやっていくのだという研究テーマは見られません。ただ態度が違うのは大量文書が出てきている重要文化財には、そのものの質感などを大切にすることが大いに奨励されております。例えば2001年に重要文化財のものに未指定の文化財を追加して国宝に指定された、上杉家文書の修復が始まりました。これは、表装されずに、当初の畳み方や封の切り方など、そのまま

残っていることが大変貴重だということで指定をされました。そこで修復というのは繕いとか皺伸ばしとか、そういうことが中心になりましたけれども、その繕いの紙のためには繊維の調整から簀目を、原装の紙と同じにそろえて部分的な紙を漉くとか、そういうことまで含めて非常に徹底した仕事が行われています。

そこに携わった若い装こう師連盟の人から質問が私のところに来ました。「あなたたちは修復をするのにそれだけ手間と材料と技術を使って、大変なお金もかけて修復している。ところが段階的保存という考え方からすれば、そのものを保存するのに物理的に十分な条件を備えている方法であるならば、もっとたくさんの仕事ができるはずですよ。どうしてそんなところにこだわって仕事をするのですか」ということを聞かれたというのです。

資料の美術性

それに対して私が答えたのが、資料の美術性ということです。これは先ほども言いました「和紙が好きだ」というものに通じるのですが、資料の美術性ということに関して、図書資料の保存の原則は資料の美術性については直接言っていません。では、日本の文化財についてはどう言っているのかなと思って期待して、重要文化財の指定基準を探したところ、美術や芸術性を書いた文章は意外とないのです。絵画・彫刻の部では「製作優秀」という言い方です。国宝は「製作が極めて優れている」という言い方です。「美術的」だとか「芸術性がある」という言い方、文言は避けているわけです。工芸品でも「極めて優れている」というような言い方をしています。この中には特に優秀なものというのがあります。ところが、書籍・典籍の部には、そのような表現がありません。私の好きな、白い紙の美しさを褒めたたえるような言葉がないのです。日本は世界に冠たるすばらしい紙、和紙を作っていると言っているながら、その一番本分が見られる書籍・典籍の部分にそういうところがないのです。古文書の部分にもありません。うーんとうなりますね。皆さん、紙好きの方はこの会場の方の中には多くいらっしゃると思いますが、歴史資料の中にももちろんそのような文言はない。でも、世界遺産の中にはやや見られます。人類の創造的天才の傑作を表現するもの、あるいは下のほうにきますと顕著な普遍的意義を有する出来事、現存する伝統、思想、信仰または芸術的、文化的作品と直接にまたは明白に関連するものという形であります。

今まで日本で登録された文化遺産だけ、10ありますけれども、その中で1番、人類の創造的天才に関連するものは法隆寺、姫路城。わかりますよね。私は法隆寺や姫路城は美しさ基準で十分世界遺産になると思うのです。しかし、美しさというのはいろいろな段階があるた

めか、美しさというだけではなかなか理論でことを組み立てようとする方たちにはわかっていただけません。

日光の社寺もそうですね。厳島神社も1番です。でも白川郷にはない。京都にはない。古都奈良もああいう集団になるとない。琉球もない。紀伊山地もないのです。美しさというのはこのままではなかなかできない。

ただ、各国が作っている文化財の保存に携わる人たちが守るべき倫理綱領みたいなものを見ると、美しさに関する記述があります。最初に出させていただいたのはカナダです。The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works、IICという団体があります。そのカナダのグループが作っているものです。そこで言葉の定義を言っています。グロッサリーとしてカルチュラル・プロパティ、文化財とは歴史的で芸術的あるいは科学的な重要性をその社会が認めたものと言っています。アーティスティック、とちゃんと言っているのです。それは分類すると、移動可能なものと移動不可能なものがありますが、両方とも移動可能なものは美術作品、移動不可能なものは芸術的なポイントがあるもの、という形でちゃんと明確に書いてあります。もう一つ、これは同じIICのアメリカのグループが作ったスタンダードです。行動基準のようなものですが、ここの中で特に設けて芸術作品に関する行動基準を設けています。そこでは原作品に関与するような人たちが守るべきこととして、respect for integrity of object、この芸術作品に対する完全性をちゃんと尊重しなさい、そのためにはすべての作業を芸術作品の美的、歴史的、物理的完全性に対する確固たる尊敬によって律せられるべきであると書いてあります。この美的ということが文言の中にきちっと入っていることが私は重要だと思います。

「日本の文化としてとらえるべき“素材に対する視線”」

美的、では何を美的というかは、歴史、伝統によって異なるわけです。それで皆さんのところにお配りしたものの3番目、「日本の文化としてとらえるべき素材に対する視線」とくどくどしく書きましたが、日本人は素材が好きだということです。ヨーロッパに行っても机とか何かに木材の表面が出たようなものを好むということはもちろんあります。木目の面白いものを家具の表面に使ったりすることはもちろんありますが、日本人は木とか紙の素材が大変好きだと私は思います。

木に関しては桐の木に表面にコーティングも何もしていない、目がすっきり出ているだけの桐の下駄を買うと、柾目のいい下駄は5万も10万円もする。私関連ですと掛け軸を納める

木の箱に、たかだか木の箱に下手をすると30万円もお金をかける。30万をどこから取るかという、箱屋さんはいい桐の木を買っておいて、先代が買っておいたものを今使う。寝かしておいた値段も含めて珍重するというわけです。桐の木の物理的な性能だけではないんです。桐の木に対する信仰というようなものです。家を建てるときには、ヒノキの四方柱目の柱を建てるとすごくお金がかかる。まして茶室では、床の間の床柱は松の皮つきというのは定番です。軒を見ますと杉丸太の皮つき、もう一つの柱は杉の面取りですね。無垢の素材がそのままむき出してある。まして壁は土壁、表面にペンキを塗っていないんです。わずかに着物がすれないように壁の下のほうには和紙を張ってありますが、その程度です。そういうので外国人が納得するのは伊勢神宮、白木の神社です。あるいは桂離宮みたいなあまりごてごてしていないもの。もちろん日光がありますし、神社はいっぱい色が塗ってあるものですが、でもその傍ら、素材としてのものが好きだということがあると思います。

それは紙についても言えて、日本には今300軒に満たない手漉きの紙漉きさんがいます。300軒というのは一応は3桁ですね。本当は4桁いたほうが道具や材料を供給する人が非常に安定した仕事ができるのですが、今300軒以下になってしまったので道具を作る人も仕事がないし、道具のための素材を提供する人も仕事がなく困っている状況です。

ですけれどもソニーで有名、ヤマハで有名、ホンダで有名、鉄鋼生産やコンピュータで世界に誇るものがある国で、手漉きの紙を作るところが、下降線をたどってはいるものの3桁、それも100軒や200軒でなくて、まだ300軒あるというのは、世界的に言って奇跡です。なぜ残っているかという、皆さんの気持ちが手漉き紙を好んで買っているからなのです。今の手漉き紙は紛い物ではないかと言うかもしれないけれども、紛い物でも買ってくれるお客さんがいるから手漉きの人がまだまだやれるのです。そういう気持ちがあるからこそ、紙が単なる素材ではないのです。

和紙というのは、素材としては非常に素晴らしいので、ヨーロッパの人たちが非常に高く買って、購入してくれています。日本の紙は欧米の美術館、博物館に行くところでも置いてあります。私の懇意にしている紙屋さんには、外国からこの紙を3枚、この紙を5枚、この紙を10枚という注文が来ます。それも、手漉きの中でも高級紙を買います。紛い物は買いません。パルプ入りの手漉き紙は買ってくれません。純楮の、どうやって作ったのかがはっきりわかる紙を買っていきます。でも量は少ないです。その人たちが買うのは何の目的かという、この紙は素晴らしいと言って眺めて涙を流す、というのではありません。清少納言みたいな「いと清げなる白き紙を……」と言って、ボケッと日向で暮らすためではないのです。

向こうの人たちの文化財を保存するのに必要な物理的性能を保持しているから、買うのです。ですから、手漉きでなくてもいいのです。同じ材料で機械で作られていれば、機械漉きのほうを買います。安いし、均一ですから。紙の表情は違います。でも性能は満足しているので機械漉きのそういう紙を買います。

私は1977年にフィレンツェの文書館に行ったのですが、その10年前にフィレンツェでは大洪水が起こって貴重な文書が何万、何十万と泥水に浸かって、そのとき以来欧米では紙関係の修復技術が発展したのですが、その基になったところが10年たってもまだまだその後の仕事をしていました。破損してしまった冊子のページに余白の紙をつけて補修するのに使うのは日本の楮紙です。紙の裏に日本の楮紙を置いて、針の先でずっとひっかきますと、こういうふうに切れます。切ったものを型を合わせて、角に糊をつけて張り付けます。これは片面から張り付けますが、本紙は結構厚いので、もう1枚和紙を重ねて張り付けます。両面から挟むようにして紙をつけます。そうすると厚さが本紙とほぼ同じようになるので、これを綴じて冊子に戻します。

ここはほぼ亜麻の紙、ヨーロッパですから多分材料は亜麻だと思います。亜麻のぼろ布を叩きほぐして作ったヨーロッパの昔の紙です。フィレンツェですから15世紀かもしれません、16世紀か、17世紀ですね。これは現代の日本の紙で原料は楮です。日本の紙は自分たち欧米の専門家による実験によると安定性がある、手頃な値段である、よくなじんで使いやすい、だから使うという訳です。ですから、こういう繕い紙で、綴じ目のところも和紙を使うと非常に丈夫なので都合がいいというわけです。ここら辺の繕い紙もそうです。イタリアでも戦争の前までは一時期、書籍病理研究所がローマにできた最初のころは補修をするために昔の紙を調べて、それと同じ繊維組成で補修紙を作って埋めたのですが、すぐにやめたそうです。それは次のような事情によると思います。ヨーロッパでも新しい繊維素材がどんどん開発されて、昔のように純麻のぼろ布がなかなかまとまって手に入りにくくなった。紙漉き工房はある程度の量が要りますので、まとまった量が入らないとなかなか同じような紙が漉けない。それに対して日本は、現在でも江戸時代と同じ原料が手に入る。楮を育てれば同じ原料が手に入るのです。それから、先ほど言いましたように300軒からなる手漉き工房がまだあるので、いろいろな人がいろいろな紙を漉いてくれるという土台があります。だから日本では日本の紙です。元の紙に合わせるんですよと言っても、そういうわがままが通る技術的、材料的な土台と、材料を助ける社会の伝統という文化が、日本にはまだあるのだと思います。ヨーロッパは紙に関しては非常にクールです。ですから、1か国に1軒とか2軒しか手漉き工房

はありません。素材として、いつも日本のようにジャンジャン製造しているのではなく、限定版とか極めて限られた用途にしか使われません。

1990年にベニスに行ったときのものですが、ちゃんと布目をつけて和紙を洋紙風に見せています。こういう古いものでも、物理的にこれで十分保存されて、これの価値が失われたということはないのですが、これが、日本の重要文化財の文書なら、一生懸命に本紙と合わせた紙を使うだろうと思います。しかし、そうはいかないものもヨーロッパではございます。それは羊皮紙です。羊皮紙でも紙で補修するという人がいますが、羊皮紙は紙に比べて非常に湿気の変化に対して伸び縮みが激しく、紙の伸び縮みと合わないので、羊皮紙は羊皮紙で修理をします。羊皮紙は今でも作られています。

この写真を撮らせていただいたのはスイスです。羊皮紙文書の修理の専門家です。それも中世の羊皮紙文書だけを対象にしているのだそうです。そこではこういう補修をするのにも羊皮紙を使っていました。楽譜です。ただし、羊皮紙を使うには澱粉糊で使うとか、合成接着剤を使うのではなくて、やはり昔式に、羊の腸を延ばしたものをテープ状にして接着するのに使っています。あるいは接着剤も、羊皮紙を煮て作った羊皮紙膠を接着剤として使うということで、補修したところと本物のところの伸縮を合わせていると言っていました。ヨーロッパでも原料が手に入ることができるものはそういうことをしているわけです。

紙資料を修復すること

これは、1990年にクリストファー・クラークソンにベニスで会ったときの写真です。一昨年くらいに国会図書館に来ていただきましたが、そのときにクラークソンに聞きました。この人は今まで個別に対応していた文書、図書の保存をもっと大きくとらえよう。段階的な保存というのを考えた人の一人なのです。そうした結果、どういうことが起きてきたかという、マネージが非常に重要なポイントを占めてきます。手先が十分に働く優秀な技術者を育てるというよりも、マネージのしっかりとした考え方を持つ人の決断の下で、正しい修復をすることが必要だということになってくると、マネージが上位になってくるんです。クラークソンさんも一昨年国会図書館に来ていただいたときには、そういう傾向の話をされたのです。実際、この人は技術はすごく上手なのです。ですので、私は話が終わったあと、「今より昔のほうが楽しかったでしょう」と言ったのです。すると、彼も「そうだね」と言うのです。やはり一度技術を持った人は汚れたもの、壊れたものを見るとワクワクするほど、手が震えてきて修理したくなるのです。美しいもの、いいものを見れば見るほどそうしたくな

るのです。それを論理で抑えて、マネージに従って行動しています。

ここでは一つは壊れたもの、破れたものはすぐ修復をするのではなくて、全体のことを考えて仕事を進めていかないとよき保存はできないという話の筋です。けれども、基本的には修理をする人というのは手先がうずうずする、というところをクラクソンさんに象徴させていただきたいと思って話しました。どうしてかというと、私たちが相手にしているのは文化財です。文化財というのは形のある部分、それは資料にのせるもの、情報をのせるものと、のせられた情報と素材とでしようが、もう一つ、それを取り扱ったり、それに対する態度とか習慣、観賞というような、伝統文化というものも含まれて文化財なのだとは思っています。ですから、そういうのを離れたものは本当の文化財とは言えないのではないかと、思います。例えば極端な話、今東京国立博物館に行きますと、ウィンドウケースの中に掛け軸がずらずらと横に7幅も8幅も並べてありますが、あんなことは伝統的にあり得ない話です。それから、ぐるぐると回ってきて浮世絵の部屋に行くと、白いマッピングの中に、白い枠に囲まれて浮世絵があるなどというのは、文化でも何でもないので。マッピング用紙はすばらしい、いい紙です。中性紙というのは保存のためにはすばらしいのですが……。博物館はまだ文化財として保存できる状態ではない。しかし、アメリカのニューヨークのメトロポリタン美術館に行きますと、日本のところではお寺の格好をした場所があります。そこに掛け軸をかけてある。仏像を置いてある。書院の間みたいなところを作って、そこに襖をはめてある。一生懸命です。背景にはこういう文化があるんですよ、と紹介しようと思っている。でも、日本の博物館、美術館はそういうものをあんなたちは外でいっぱい見ているだろうから、うちではそこまでしませんよという態度の表現なのか、ものだけを並べてある。そこが私にとっては不満なところなんです。

最後に保存と活用というのはちっとも矛盾しないということを申し述べたいと思って、こういうことを言いました。潜在的使用量、潜在使用量、何と言っていいかわからないのでこう言ったのですが、ものというのには使用限度というのがあって、使用の仕方によってその寿命は延びたりするのです。もともとの言葉は酸性紙問題で警鐘を鳴らしたバローさんが使ったポテンシャル・ユーサビリティという言葉です。どれだけの寿命を持っているかということ相対的に表した言葉です。このごろ活用というところばかり言われるけれど、活用というのが万博型の短期集中活用のことを言っているように私には聞こえるのです。

使用頻度、使用度を縦軸にとり、寿命を横軸に取ります。大勢の方にいっぱい来てもらって、繰り返し見せてというのと、この潜在的な使用量からすると、縦の軸に長くとられると、横

の時間軸のほうは短くなってしまわないか、というのが私の心配するところです。

もう一つは長期保存型というのがあって、これは使用の制限をある程度しなくては行けないが、使用し続ける。今はやりのサステイナブルです。使用の維持に関してはこれがいいのではないか。そうすると活用というのは本来、長期の持続的活用のことを活用というのであって、今は、政治家がニュアンス的に言っているかと私には思えるのですが、万博型の活用ばかりを強調されているような気がしてなりません。

私たちの修復技術というのは長期保存型、使用制限を伴った長期保存型のための技術であるべきで、万博型、短期集中型の活用のための技術であっては行けないのではないかというのが私の今日の話の結論です。

以上で私の話を終わりたいと思います。